

Koßmann, Raphael

Avatar – Aufbruch nach Pandora oder: In den Fängen des Guten

Pädagogische Korrespondenz (2015) 52, S. [77]-91



Quellenangabe/ Reference:

Koßmann, Raphael: Avatar – Aufbruch nach Pandora oder: In den Fängen des Guten - In:
Pädagogische Korrespondenz (2015) 52, S. [77]-91 - URN: urn:nbn:de:0111-pedocs-148642 - DOI:
10.25656/01:14864

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-pedocs-148642>

<https://doi.org/10.25656/01:14864>

in Kooperation mit / in cooperation with:



Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document.

This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Mitglied der


Leibniz-Gemeinschaft

INSTITUT FÜR PÄDAGOGIK UND GESELLSCHAFT

PÄDAGOGISCHE KORRESPONDENZ

HEFT 52

HERBST 2015

*Zeitschrift für
Kritische Zeitdiagnostik
in Pädagogik und
Gesellschaft*

BUDRICH UNIPRESS OPLADEN & TORONTO

Die Zeitschrift wird herausgegeben vom
Institut für Pädagogik und Gesellschaft e.V. Münster,
im Verlag Budrich UniPress, Leverkusen

Redaktionsadresse ist:

Institut für Pädagogik und Gesellschaft e.V.
Windmühlstraße 5, 60329 Frankfurt am Main

Redaktion:

Peter Euler (Darmstadt)
Andreas Gruschka (Frankfurt/Main)
Bernd Hackl (Graz)
Andrea Liesner (Hamburg)
Andreas Wernet (Hannover)
Antonio Zuin (São Carlos)

Schriftleitung

Harald Bierbaum (Darmstadt)
Karl-Heinz Dammer (Heidelberg)
Sieglinde Jornitz (Flensburg)
Marion Pollmanns (Frankfurt/Main)

Manuskripte werden als Word-Datei an Sieglinde Jornitz (jornitz@dipf.de)
oder Marion Pollmanns (m.pollmanns@em.uni-frankfurt.de) erbeten und
durchlaufen ein Begutachtungsverfahren.

Abonnements und Einzelbestellungen:

Institut für Pädagogik und Gesellschaft e.V.
Windmühlstraße 5, 60329 Frankfurt am Main
Der Jahresbezugspreis der *Pädagogischen Korrespondenz*
beträgt im Inland für zwei Ausgaben 23,- EURO zzgl. 4,- EURO Versand.
Das Einzelheft kostet im Inland 12,50 EURO zzgl. 2,50 EURO Versand.
Bezugspreise Ausland jeweils zzgl. gewünschtem Versandweg.
Kündigungsfrist: schriftlich, drei Monate zum Jahresende.

Copyright:

© 2015 für alle Beiträge soweit nicht anders vermerkt sowie für
den Titel beim Institut für Pädagogik und Gesellschaft, Münster.
Originalausgabe. Alle Rechte vorbehalten.
ISSN 0933-6389

Buchhandelsvertrieb:

Institut für Pädagogik und Gesellschaft e.V.

Satz & Layout: Susanne Albrecht, Leverkusen

Anzeigen und Gesamtherstellung:

Verlag Budrich UniPress Ltd., Stauffenbergstr. 7, D-51379 Leverkusen
ph +49 (0)2171 344694 • fx +49 (0)2171 344693
www.budrich-unipress.de

- 5 **AUS WISSENSCHAFT UND FORSCHUNG**
Iwan Pasuchin
Für wen ist Eintrichtern besser?
Klassistische Verlagerung eines pädagogischen Grundkonfliktes
im Rahmen des Heterogenitätsansatzes
- 21 **DER REFORMVORSCHLAG**
Wolfram Meyerhöfer
Zweizehneins, Zwanzigeins, Einundzwanzig.
Skizze einer stellenwertlogisch konsistenten Konstruktion
der Zahlwörter im Deutschen
- 42 **AUS DEN MEDIEN I**
Ralf Lankau
Das Lernen verlernen? Digitale Medien und Unterricht
- 59 **ERZIEHUNG NEU**
Sieglinde Jorntz/Marion Pollmanns
„Schnell, breit, nach vorne“ – Schnelldrese-Trainings
als Meise unterm Uni-Pony
- 77 **AUS DEN MEDIEN II**
Raphael Kofmann
Avatar – Aufbruch nach Pandora oder: In den Fängen des Guten
- 92 **DOKUMENTATION**
Bildungsforschung „Je religiöser, desto weniger gebildet“.
Interview aus der Zeit
- 96 **NACHTRAG**
Karl-Heinz Dammer
Die Fallstricke der Parodie

Raphael Koßmann

*Avatar – Aufbruch nach Pandora oder:
In den Fängen des Guten*

I

Der Film *Avatar – Aufbruch nach Pandora* wird vermutlich den wenigsten Zuschauern rätselhaft oder schwer verständlich vorgekommen sein. Auch hat er keine Proteste oder Empörung ausgelöst, sondern wurde schlicht von sehr vielen Menschen im Kino¹ angeschaut und auch auf DVD bzw. Blue-Ray² erworben. Während er in seiner alltagspraktischen Rezeption, d.h. als Unterhaltungsgut, problemlos zu verstehen ist, steht eine wissenschaftliche Rezeption unter dem Anspruch, in irgendeiner Hinsicht mehr durch den Film zu erfahren. Gerade in diesem Fall ist eine Untersuchung somit eine Verkomplizierung von etwas, das zunächst keine Probleme aufgeworfen hat. Warum also die Mühe, den Film zum Gegenstand einer Analyse zu machen? Die Antwort beginnt damit, dass Filme, selbst wenn sie fantastische Geschichten erzählen (vgl. Steinert 2008, S. 54f), soziale Realität thematisieren (vgl. Schmidtke/Schröder 2013, S. 179). Durch die Art und Weise, wie ein Film etwas zeigt, kann er als Datum sozialer Praxis angesehen werden. Und weil er als solche auf eine breite Resonanz gestoßen ist, ist von einem zeitdiagnostischen Wert der Analyse dieser Darbietung auszugehen.

Zeigen wird sich in der Analyse vor allem, dass die auf manifester Ebene vorherrschende und wohl auch vom Regisseur James Cameron intendierte Botschaft einer Pro-Natur-Haltung (vgl. Banholzer 2013, S. 414) bzw. einer Kritik an Naturzerstörung und Ausbeutung jedoch nicht das zentrale Thema des Films ist. Vielmehr ergibt sich die Dynamik der filmischen Handlung aus einem inneren Konflikt des Protagonisten, der nach einem schweren Unfall vor der Aufgabe steht, sein Leben neu auszurichten. Diese Bewährungsprobe – hinsichtlich seiner Mündigkeit bzw. der Fähigkeit zur autonomen Lebensführung – tatsächlich zu bewältigen, bleibt ihm jedoch durch die fantastischen Umfeldbedingungen der Geschichte letztlich erspart. So bezieht der Film zwar

1 Die aktuellen Zuschauerzahlen sind gelistet unter: <http://boxofficemojo.com/alltime/world/> [zuletzt abgerufen am 17.8.2015].

2 So berichtet der schweizerische Tagesanzeiger bereits 2010 von den immensen Absatzzahlen als DVD und BlueRay: Avatar-DVDs. Verkaufszahlen wie von einem anderen Stern. In: Tagesanzeiger, 27.04.2010; online unter: www.tagesanzeiger.ch/kultur/kino/AvatarDVDs-Verkaufszahlen-wie-von-einem-anderen-Stern/story/29042258 [zuletzt aufgerufen am 17.8.2015].

seine Spannung aus dem Konflikt einer Bewährungsprobe, lässt diesen aber nicht schmerzhaft bzw. für den Zuschauer problemhaft zum Vorschein kommen. Weil der Film damit Konflikthaftes konfliktlos darzustellen (vgl. Adorno 1997, S. 309) vermag, kann er als kulturindustrielles Gut bezeichnet werden.

Doch ist aus pädagogischer Sicht weniger die kulturindustrielle Machart erhellend, sondern das, was ihre Anwendung auf die Thematik bedeutet: Indem die latent den Film bestimmende Bewährungsprobe einer selbstständigen Neuausrichtung seines Lebens den Protagonisten belastet, kann die fantastische Umwelt, die diese Entscheidung obsolet werden lässt, letztlich zum Happy End führen. Weil die Mündigkeitsproblematik damit filmisch kassiert und faktisch eine Form von „Befreiung aus der Mündigkeit“ (vgl. Honneth (Hg.) 2002) gezeigt wird, bezieht der Film seine unterhaltsame, beschwingende Wirkung aus der fiktiven Verabschiedung davon, unter dem Anspruch von Mündigkeit leben zu müssen, und unterstreicht damit deren bürdenhaften Charakterzug. So liegt mit dem Film *Avatar* ein kompaktes, aktuelles empirisches Datum vor, aus dem sich pointiert die ambivalente Struktur des Mündigkeitsideals rekonstruieren lässt. Dessen Ambivalenz besteht darin, dass Mündigkeit einerseits ein emanzipatives, freiheitliches Leitbild bezeichnet, dieses aber andererseits gerade aufgrund seiner Alternativlosigkeit in modernen Gesellschaften als Anspruch zur Selbstentfaltung auf jedem lastet und dabei bislang keinesfalls zu einer herrschaftsfreien Gesellschaft geführt hat (vgl. hierzu ausführlich: Koneffke 1994; Rieger-Ladich 2002; Honneth (Hg.) 2002).

Im Folgenden wird zunächst die Eingangssequenz des Films fallunsspezifisch (vgl. Wernet 2009, S. 39f) betrachtet, um genau zu erschließen, welches Thema der Film in den Mittelpunkt stellt (Abschnitt II). In Abschnitt III wird dann in Form einer Kurzüberprüfung (vgl. ebd. S. 80) herausgearbeitet und präzisiert, wie der Film mit dem ihm zugrunde liegenden Thema umgeht. Abschnitt IV enthält dann Rückschlüsse auf die Voraussetzungen, aufgrund derer die Story ihre Bedeutung erhält. Diese führen mitten in die Paradoxie der Mündigkeit und zu Anschlüssen für weitere Untersuchungen.

II

Schwarzer Bildschirm: ein tiefer, nachhallender Trommelschlag und Gesang, wie von Frauen eines Urvolkes, sind zu hören. Während dazu Trommeln und Panflöten einsetzen, wird das Bild eingeblendet: fliegende Perspektive über nebligen Urwald. Männliche Stimme: „Als ich da im Veteranenkrankenhaus lag, mit einem riesen Loch in meinem Leben, träumte ich auf einmal vom Fliegen. Ich war frei.“ Schnelles Trommeln, Flugperspektive im Sinkflug, Bildschirm wird wieder schwarz; Stille, dann männliche Stimme: „Aber früher oder später muss man doch aufwachen.“ [0:00:55]³

3 Als Notationsgrundlage für die Sequenz gilt: DVD-Version mit 155 Min. Länge: Filmbeginn.

Sequenz 1: „Als ich da im Veteranenkrankenhaus lag,“

Der erste Sprechakt wird von einer männlichen Stimme aus dem Off gesprochen. Ein Ich-Erzähler führt in die Handlung ein. Mit dem einleitenden Temporalsatz „Als ich ...“ situiert der Sprecher das nachfolgend erzählte Geschehen als eines, das sich zu seiner Behandlungszeit im Veteranenkrankenhaus zugetragen hat. Die Anwesenheit an dem sozialen Ort Veteranenkrankenhaus ist bereits voraussetzungsreich und insofern für die Erzählung eine vielsagende Angabe.

Vom sprachlichen Gehalt ausgehend ist anzunehmen, dass der Satzanfang von einem ehemaligen Soldaten geäußert wird. Im US-amerikanischen Verständnis wird zwischen der medizinischen Versorgung von aktivem Militärpersonal, Ruheständlern sowie deren Angehörigen einerseits und andererseits dem Versorgungssystem für Veteranen unterschieden. Letztere, überwiegend Männer, haben zwar auch aktiv in einer militärischen Einrichtung gedient, aber nicht lange genug, um verrentet zu werden. Vorrangig behandelt werden in den US-amerikanischen Veteranenkrankenhäusern ehemalige Soldaten mit berufsbedingten Verletzungen und solche mit geringem Einkommen (vgl. Merlis 2012).

Sicher sind Situationen denkbar, in denen eine Person in einem Veteranenkrankenhaus behandelt wird, die nicht ehemals beim Militär gedient hat. Doch erfordern diese Kontexte Zusatzannahmen – wie unmittelbare Nähe eines Unfalls zu besagtem Veteranenkrankenhaus oder Angehörigenstatus der sprechenden Person zu einem ehemaligen Soldaten etc. – von denen bei der Interpretation im Zuge der Sparsamkeitsregel zunächst abzusehen ist.

Obwohl nun die Angabe „Veteranenkrankenhaus“ bereits vielsagend ist, verwendet der Sprecher in Sequenz 1 noch zusätzlich das deiktische Wort „da“. Mit diesem lässt sich auf Orte, Zeiträume, aber auch Zustände hinweisen. Das Besondere an dem „da“ ist nun, dass es noch nicht gedeckt ist, weil es sich ja um den Beginn der Erzählung handelt.

Ungedeckt kann es nur bleiben, wenn Sprecher und Zuhörer sich so gut kennen, dass sie beide wissen, auf was es verweist. Denkbar wäre, dass der Sprecher z.B. mit dem „da“ auf seinen schlechten Gesundheitszustand während seiner Genesungszeit im Veteranenkrankenhaus anspielt, dies aber nicht beschreiben will und aufgrund der gemeinsamen Situationskenntnis auch nicht muss. Da aber keine Szene gezeigt wird, in der der Sprecher diesen Satz an jemanden richtet, sondern er aus dem Off erklingt und damit zu allen Zuschauern gesprochen wird, bleibt das „da“ ungedeckt. Es verlangt eine Erläuterung und dient offensichtlich dem Spannungsaufbau. Denn es hinterlässt (wenn auch zu schnell, um dies in Echtzeit zu begreifen) intuitiv im Verständnis des Zuhörers eine Leerstelle, die dieser, um die Geschichte verstehen zu können, füllen will.

Sequenz 2: „Als ich da im Veteranenkrankenhaus lag, mit einem riesen Loch in meinem Leben,“

Sequenz 2 weist kein simples Datum auf, wie eine Orts- oder Altersangabe oder die Nennung eines konkreten Anlasses für den Krankenhausaufenthalt. Stattdessen wird das ungedeckte und dadurch Spannung erzeugende „da“ nun mit einer Metapher gefüllt. Deren Gehalt ist derart komprimiert, dass er sich in der Geschwindigkeit der Darbietung dem expliziten Verständnis entzieht. Trotz der dem Alltagsverständnis bekannten Wörter ist Sequenz 2 daher intransparent, wodurch die in Sequenz 1 aufgebaute Spannung erhalten bleibt.

Zwar passt es zum inneren Kontext der Behandlungszeit im Veteranenkrankenhaus, etwas zu beklagen. Doch wird dieses Beklagenswerte hier scheinbar nicht genau benannt. Der Veteran spricht also nicht z.B. davon, nun querschnittsgelähmt zu sein und nicht zu wissen, wie es für ihn weiter geht. Was beklagt er aber? Der Ausdruck „riesen Loch im Eimer“ bspw. ist unmittelbar verständlich. Er besagt, dass der Eimer mit einem riesen Loch gar nicht mehr oder nur noch sehr eingeschränkt zu gebrauchen ist. Hier aber ist von einem „Loch in meinem Leben“ die Rede. Wörtlich genommen spricht er somit nicht von einem Loch etwa in seinem Bein bzw. der Verwundung einer bestimmten Körperstelle. Stattdessen ist anzunehmen, dass er sich mit „meinem Leben“ auf die Gesamtheit seiner Existenz – genauer noch, auf seine implizite Vorstellung von dieser – bezieht. Aber wie soll darin ein „Loch“ entstehen bzw. wie soll die eigene Existenz, analog zum „Loch im Eimer“, als nicht mehr funktionierend empfunden werden können? Sicher ließen sich auch hier zahllose Zusatzannahmen einbinden, wie z.B., dass seine Frau ihn kurz vorher verlassen hat und er deshalb eine existenzielle Krise erfuhr. Ernst zu nehmen ist aber zunächst der innere Kontext. Durch die Spezifizierung „Veteranenkrankenhaus“ anstelle von einfach nur „Krankenhaus“ verweist der Sprecher darauf, dass er zur Behandlungszeit nicht mehr als Soldat hat dienen können. Direkt durch den sprachlichen Gehalt von Sequenz 1 und 2 ist daher die Annahme nahe gelegt, dass der Veteran den Soldatenberuf als Sinn gebend für sein Leben empfindet. So würde er mit dieser Metapher pointiert das für ihn während der Behandlungszeit im Veteranenkrankenhaus primär Beklagenswerte benennen. Mit „riesen Loch in meinem Leben“ verwies er dann auf die als existenziell empfundene Krise, den Soldatenberuf nicht mehr ausführen bzw. diesen nicht mehr so wie zuvor ausfüllen zu können. Verwickelt wäre der Protagonist daher mit der Frage, wie sein Leben weitergehen wird. Mit der dritten Sequenz schließt der Sprecher nun den Temporalsatz ab:

Sequenz 3: „Als ich da im Veteranenkrankenhaus lag, mit einem riesen Loch in meinem Leben, träumte ich auf einmal vom Fliegen.“

Die dritte Sequenz unterstreicht die Verzweiflung, die der Sprecher zumindest damals empfand. Denn durch das „auf einmal“ wird die Unwillkürlichkeit des Träumens unmissverständlich zum Ausdruck gebracht. Der Veteran lag also nicht im Krankenhaus, schaute aus dem Fenster und träumte zum Zeitvertreib

vom Fliegen. Vielmehr steht das Träumen hier im Zeichen einer unfreiwilligen Realitätsflucht aus einem unerträglichen Zustand. Der bisherigen Annahme nach war dieser für den Veteranen deshalb unerträglich, weil er sich der Möglichkeit beraubt sah, seiner selbst gewählten Bestimmung, dem Soldatenberuf, weiterhin zu folgen. Sequenz 3 unterstreicht demzufolge die Wucht der o.g. existenziellen Krise. Vom Erzähler, der als derjenige spricht, der vor dem Hintergrund einer existenziellen Krise einen Realitätsverlust erlebt hat, ist nachfolgend daher eine negative Kommentierung dieses Ereignisses zu erwarten.

Sequenz 4: „Als ich da im Veteranenkrankenhaus lag, mit einem riesen Loch in meinem Leben, träumte ich auf einmal vom Fliegen. Ich war frei.“

Die negative Kommentierung bleibt jedoch, wenigstens vorerst, aus. Stattdessen wird mit Sequenz 4 ein Verweis vorgenommen, der dem Alltagsverständnis nach sofort auf den Traum vom Fliegen bezogen werden dürfte. Die im Traumzustand erfahrene Freiheit widerlegt nicht, sondern unterstreicht die empfundene Schwere der aus Sequenz 2 herausgearbeiteten existenziellen Krise der drängenden Neuausrichtung seines Lebens. So wird die von Sequenz 1 an installierte Spannung, erst über das „da“, dann die Dichtigkeit der Metapher, die Unwillkürlichkeit des Träumens und schließlich den Ausdruck in Sequenz 4, lieber im Traum bleiben zu wollen, stetig verstärkt. Erzeugt wird die Erwartungshaltung des Zuschauers, bald zu erfahren, wie der Protagonist diese Krise gemeistert hat.

Einen Ausblick darauf eröffnet aber schon Sequenz 4. So bezieht sich diese Sequenz keinesfalls bloß auf den Trauminhalt, sondern auf einen Satz, der mehrere Referenzen aufweist – der Traum wurde unfreiwillig im Veteranenkrankenhaus geträumt. Während der Bezug des Freiheitsempfindens auf den Trauminhalt die Interpretation stützt, dass er der Realität entflieht, in der ein Weiterführen seiner Soldatentätigkeit unmöglich geworden ist, bedeutete der Bezug des Freiheitsempfindens auf die Anwesenheit im Veteranenkrankenhaus geradezu das Gegenteil, nämlich eine gefühlte Befreiung vom Soldatenberuf. Letztere Lesart, dass das „Ich war frei.“ auch eine nüchterne Zustandsbeschreibung ist, lässt sich sogar mit Parsons' Krankenrollenkonzept untermauern. Diesem gemäß war der Protagonist während seiner Genesungszeit bzw. im Krankenstatus „von seinen normalen Rollenverpflichtungen befreit“ (Cloerkes 2007, S. 165). Der Sprecher assoziiert den Zustand von Gebundenheit ans Krankenbett mit Freiheit. Dies ist zwar paradox, aber keinesfalls sinnlos, sondern Ausdruck einer vielsagenden subjektspezifischen Sichtweise. Denn die deutliche Unfreiheit im Äußeren gestattete ihm offenbar im Inneren einen erleichternden Aufschub der ihm bevorstehenden Entscheidungen. Ähnlich wie bei masochistischer Submission wird die Abgabe von Verantwortung auch hier befreiend empfunden. „Zwang wird zur Freiheit, der Raub der Verantwortung wird zur Befreiung“ (Günther 2002, S. 136). Anders als bei der „kontrollierten Flucht aus der Verantwortung“ (ebd. S. 137) eines Masochisten

hat der Protagonist des Films diese allerdings nicht absichtlich temporär abgegeben. Stattdessen handelt es sich bei dem Veteranen um einen nachträglich als positiv bewerteten *un*absichtlichen Kontrollverlust. Viel irritierender ist indes, dass er von dieser so kontextualisierten Freiheit im Präteritum spricht; also in einer Zeitform, mit der etwas als abgeschlossen bzw. aus Sprecherperspektive ohne Bezug für die Gegenwart dargestellt wird: Ist er nun, d.h. aus dem Jetzt seiner Erzählerperspektive, wieder unfrei, d.h. trotz seines Veteranenstatus zurück im Dienst als Soldat?

Zu Beginn des Films jedenfalls liegt folgender Status vor: Der Sprecher und Protagonist, Jake Sully, ist ein junger „Kriegsversehrter, von der Hüfte abwärts querschnittsgelähmter ehemaliger Soldat des US-Marine Corps“ (Banholzer 2013, S. 410). Weil er schweren Schaden in Ausübung seines Berufs erlitten hat, dürfte Sully es tatsächlich mit Bezug auf das Ankommen im Veteranenkrankenhaus als eine Befreiung empfunden haben, diesen riskanten und nun auch schmerzbesetzten Beruf nicht weiter ausführen zu müssen. Eben aufgrund der schweren und bleibenden körperlichen Beschädigung ist nun auch evident, warum er Sequenz 2 nicht positiv, als Wunsch zurück in den Soldatenberuf, formuliert, sondern als Klage über einen Orientierungsverlust. Tatsächlich aber, so ist Sequenz 2 nun zu verstehen, hat er außer dem Soldatenberuf noch keinen anderen Orientierungspunkt für die Ausrichtung seines Lebens und zum Verständnis seines Bildes von sich selbst finden können. Auf die Probe gestellt ist er daher in seiner Mündigkeit – einer gängigen Definitionen zufolge verstanden als „Fähigkeit des Menschen, die eigene Lebensführung reflektieren und zu dieser sowie zu den Formen des menschlichen Zusammenlebens Stellung nehmen zu können“ (Benner/Brüggen 2004, S. 687). Das Aufwachen, von dem der Protagonist in seiner Erzählstimme nun im nächsten Satz spricht, kündigt die Bearbeitung der Krise an oder wenigstens den Versuch dazu.

Sequenz 5: „Als ich da im Veteranenkrankenhaus lag, mit einem riesen Loch in meinem Leben, träumte ich auf einmal vom Fliegen. Ich war frei. Aber früher oder später muss man doch aufwachen.“

Antizipieren lassen sich nach dieser Wendung nun wenigstens zwei grobe Verlaufsmöglichkeiten für den Film: Einerseits könnte es sein, dass der Protagonist vergebens versucht, „wach zu werden“, d.h., dass er es nicht schafft, adäquat auf seine veränderten Lebensbedingungen zu reagieren. Dann würde im Folgenden die Geschichte seines Scheiterns an der Neuorientierung gezeigt, womit der Film einen tragischen, aufschreckenden Charakter bekäme. Andererseits wäre es möglich, dass es dem Protagonisten gelingt, sich mit seinen neuen Lebensbedingungen so einzurichten, dass er ein befriedigendes Leben führen kann. Zu erwarten ist dann eine Geschichte, die die Überwindung der explizierten Krise zeigt, womit der Film einen eher reflexiven Charakter bekäme.

III

Um einen knappen Überblick über die filmische Handlung zu bekommen, soll hier die Inhaltsangabe aus wikipedia genügen:

„Im Jahr 2154 sind die Rohstoffe der Erde erschöpft. Der Konzern *Resources Development Administration* baut auf dem erdähnlichen, fernen Mond Pandora im Alpha-Centauri-System den begehrten Rohstoff Unobtainium ab und gerät dabei in Konflikt mit einer humanoiden Spezies namens Na'vi, die sich gegen die Zerstörung ihrer Umwelt verteidigt. Pandora ist von erdähnlichen Lebensformen besiedelt (grüne Pflanzen und an irdische Säugetiere erinnernde Tiere), hat aber eine Atmosphäre, die für Menschen tödlich ist.

Der frühere US-Marine Jake Sully, der seit einem Kampfeinsatz von der Hüfte abwärts gelähmt ist, wird nach Pandora geschickt, um seinen verstorbenen Zwillingsbruder bei einer diplomatischen Mission zu ersetzen: Mithilfe künstlich hergestellter Na'vi-Körper, sogenannter Avatare, die sich durch Gedankenübertragung steuern lassen, soll er Kontakt zu den Ureinwohnern herstellen und sie davon überzeugen, ihre Heimat und den Widerstand gegen den Abbau des Rohstoffs aufzugeben. Während das zuständige Team um Dr. Grace Augustine vor allem wissenschaftliche Ziele verfolgt und auf Vermittlung aus ist, will der militärische Leiter der Basis, Oberst Miles Quaritch, dass Sully ihm Informationen bezüglich der Verteidigungsstrategien und Schwachstellen der Na'vi zuspielt. Quaritch verspricht ihm, für seinen verdeckten Einsatz die Kosten einer Wirbelsäulenoperation zu übernehmen, und Sully sagt zu.

Bei einer Expedition in seinem Avatar wird Sully von der Gruppe getrennt und ist im dichten Dschungel Pandoras auf sich allein gestellt. Dort wird er von Raubtieren angegriffen, jedoch von der Na'vi Neytiri gerettet, die ihn zu ihrem Stamm, den Omatiyaya, führt. Nach anfänglichen Bedenken beschließen die Anführer des Clans, Sully mit ihrer Lebensweise und Kultur vertraut zu machen, auch um über ihn die Menschen besser kennen zu lernen. Trotz anfänglicher Probleme fassen die Na'vi und insbesondere Neytiri, die Häuptlingstochter, Vertrauen zu Sully, und zwischen den beiden entsteht eine Liebesbeziehung. Sully durchläuft die Ausbildung zum Krieger und wird schließlich in den Stamm aufgenommen. Dem ehemaligen Marine wird klar, dass die Na'vi ihre Heimat niemals aufgeben werden, da ihre Existenz eng mit ihren heiligen Stätten verbunden ist, von denen eine greifbare, spirituelle Kraft ausgeht. Als es zur militärischen Eskalation kommt, läuft Sully zu ihnen über. Mit der Bändigung der mächtigen Riesenflugechse Toruk gelingt es ihm, einen alten Mythos zu beschwören und alle Stämme der Na'vi zu vereinen. Nach verlustreichem Kampf können die Invasionstruppen besiegt werden und müssen den ihnen fremden Mond Pandora verlassen. Sully verlässt mithilfe des „neuronalen Netzwerkes“ Pandoras seinen menschlichen Körper und wird, endgültig mit seinem Avatar vereint, ein Na'vi.“⁴

Zum Ende des Films verfügt Sully über einen neuen, intakten Körper, hat überdies eine Lebenspartnerin gefunden, rettete alle Völker von Pandora und wurde Stammesführer. Der Film weist also keinen tragischen Charakter auf. Was ist hingegen mit der zweiten, oben antizipierten Möglichkeit, dass der Film einen kritisch-reflexiven Charakter aufweist? Handlungsleitend sind die Machenschaften eines Konzerns, der Rohstoffe eines fremden Planeten ausbeuten will. Der Film führt dieses Vorhaben als illegitim und na-

4 Wikipedia-Eintrag „Avatar – Aufbruch nach Pandora“, abrufbar unter: https://de.wikipedia.org/wiki/Avatar_%E2%80%93_Aufbruch_nach_Pandora [zuletzt abgerufen am 12.8.2015].

turverachtend vor und schließlich wird es von den wenigen „guten“ Menschen gemeinsam mit den Na'vi und anderen dort heimischen Lebewesen durchkreuzt. Wie eingangs bereits erwähnt, ist diese Pro-Natur-Haltung gegen die mehrheitlich als ausbeuterisch und technokratisch dargestellten Menschen die kritische Note, mit der der Regisseur und Naturliebhaber Cameron sein Werk ausgestattet hat. Und für deren Ausgestaltung ist die Figur des Protagonisten mit seiner Lebenskrise ein zentrales Element. Weil er die Fronten wechselt – von der Gruppe von Menschen, die dem ausbeuterischen Konzern zugehören, hin zum Naturvolk –, fallen die kritische Intention und die Mündigkeitsprobe des Protagonisten in eins. Zu prüfen ist also, wie Sully dazu kam, die Fronten zu wechseln. Zu beginnen ist bei den Ausgangsbedingungen der Story. Es ist der Konzern, der Sully das Angebot unterbreitet, als Söldner in einem Avatar, der seinen versehrten Körper ersetzt, zu arbeiten, und dessen Angebot Sully annimmt. Die im Film gezeigten Gründe hierfür sind plausibel. So ermöglicht der Deal dem Protagonisten, sich das Geld für eine teure Wirbelsäulenoperation zu verdienen. Tatsächlich aber wirkt die Konstruktion der fiktiven Welt – dass es einen verstorbenen Zwilling Bruder gibt, dessen maßgeschneiderter Avatar ausschließlich auf Sully passt, und er in diesem auf Mission gerade als Soldat dienen soll – absolut passgenau kompensatorisch auf die eingangs explizierte Krise: nämlich genau so, dass Sully sich nicht um die Neuausrichtung seines Lebens kümmern braucht. Besonderes Augenmerk hierbei gilt den Avataren bzw. dem Umstand, dass ausgerechnet Sully einen solchen benutzen darf. Es sind künstlich hergestellte, seelenlose Körper, die denen der indigenen Bevölkerung von Pandora nachempfunden sind. Diese Körper sind menschlich, aber größer, zwar etwas mager, doch insgesamt werden sie als überaus stabil, stark und mit herausragenden Sinnen dargestellt. Wie gesagt sind sie jedoch „leer“ und werden per Fernsteuerung durch einen bestimmten Menschen gesteuert. „Die Verlinkung erfolgt auf technischem Wege in einer Art „Hightech-Sarkophag“, in dem der Mensch in eine Art REM-Schlaf versetzt wird. [...] Solange der Operator schläft, ist der Avatar lebendig und handelt, wie es sich der Operator vorstellt; sobald der Operator aufwacht, sackt der Avatar in sich zusammen“ (Banholzer 2013, S. 409). Sichtlich ist der querschnittsgelähmte Ex-Marine davon fasziniert, dass er nun nicht nur einen intakten Körper bedienen kann, sondern sogar einen, der noch stärker als zuvor sein eigener ist. Dass er auf diese Weise einfach dasselbe tun kann wie zuvor, nämlich Soldat sein, wirkt aber keinesfalls befremdlich, sondern vielmehr erfreulich, weil latent erleichternd. Es scheint, als meinte es das Schicksal nun gut mit dem Versehrten.



Wie kommt es nun aber, dass er all das Erreichen kann, was er zum Ende des Films erreicht hat, inkl. des Frontenwechsels? Um die Struktur des Werdegangs zu erkennen, soll weiterhin chronologisch an der Filmhandlung entlang vorgegangen werden. So ist als Nächstes aufschlussreich, wie Sully seine Ausbilderin und spätere Frau aus dem Na'vi-Stamm kennen lernt. Auch hier wird Sully, ähnlich wie bzgl. des Angebots des Konzerns, etwas unterbreitet. Es ist nicht Sully, der seine Lebensgefährtin findet, sondern sie findet ihn. Nachdem er bei seinem ersten Einsatz in seinem Avatar durch einen Tier-Angriff von der Gruppe von Forschern getrennt wurde, ist es Neytiri, so heißt seine spätere Frau, die ihn gefunden und nachts vor wilden Tieren gerettet hat. Zwar wollte er ihr folgen – denn ohne sie hätte er den Rest der Nacht im Urwald wohl kaum überlebt –, doch lehnte sie dies strikt ab. In dieser misslichen Lage inszeniert die filmische Fiktion erneut eine glückliche, schicksalhafte Begebenheit. Denn plötzlich fallen kleine Leuchtwesen auf Sully herab, die für die Na'vi göttliche Bedeutung haben, und ihn so als Auserwählten kennzeichnen. Dies ist der Fingerzeig, den Neytiri benötigt, um sich umzuentcheiden und Sully mitzunehmen. Auf diese Weise befördert seine Umwelt ihn fast alternativlos von einer zur nächsten Stelle, ohne dass Sully einen nennenswerten Raum für Entscheidungen erhält. So geht es weiter. Im Stammeslager angekommen, beschließen Neytiris Eltern, zugleich Anführer des Stammes, dass ihre Tochter Sully die Gebräuche ihrer Kultur lehren und ihn zum Krieger ausbilden soll. Sie tun dies explizit als strategisches Vorhaben, um mehr durch Sullys Verhalten über die ihnen feindlichen Menschen zu lernen. Ab hier wird der Film bzw. die Story durch Sullys soldatische Disposition

völlig zum Selbstläufer. Egal, wie wagemutig eine Übung ist oder wie unbeholfen Sully sich im ersten Versuch bei dieser zeigt, reagiert er nie ängstlich und ist stets ehrgeizig. Sully ist sichtlich lieber und zunehmend länger in seinem agilen Avatar unterwegs, als sich in seinem menschlichen Körper zu befinden. Durch den Eifer, mit dem er lernt, und die Aufmerksamkeit seiner Ausbilderin gegenüber beginnt diese, sich in ihn zu verlieben. Doch spielt Sully ein doppeltes Spiel (s.o.), indem er die Informationen aus dem Innenleben des Na'vi-Stammes an die militärische Abteilung der Firma weitergibt. Indes absolviert er mithilfe von Neytiri die Prüfung zum Krieger und wird zum vollwertigen Stammesmitglied ernannt. In Wiederholung der bisherigen Struktur glücklicher Wendungen ist es wiederum Neytiri, die ihn unmittelbar im Anschluss hieran an die Hand nimmt und in den nächtlich-romantischen Urwald führt, wo sie miteinander Sex haben. Auch hier zeigt Sully keine Initiative, sondern nimmt das an, was sich ihm bietet. Allerdings ärgert er sich kurz über seine Fahrlässigkeit, als er nach der als Eheschließung geltenden Vereinigung mit Neytiri aus seinem „Hightech-Sarkophag“ erwacht. Denn weiterhin ist er ja kein echter Na'vi, sondern kann nur so lange mittels des Avatars bei seiner Frau sein, wie die Firma die Nutzung dieser aufwendigen Technik ermöglicht.

Diese Liebesgeschichte zu Neytiri, in die der Protagonist ebenso durch Affirmation scheinbar glücklicher, schicksalhafter Begebenheiten hineingestolpert ist wie in das Avatar-Projekt, bedingt nun seinen Frontenwechsel. Denn Sullys unbedachte, weitest mögliche Integration in das Stammesleben, als Krieger und Ehemann, muss wie eine riesige moralische Hypothek auf ihn wirken. Als es zur militärischen Eskalation zwischen der Firma und der indigenen Bevölkerung kommt, will er deshalb wie selbstverständlich aufseiten der Na'vi kämpfen. Doch wird er von diesen erstmal nachdrücklich verstoßen, als er – aufgrund der drohenden Beendigung der Avatar-Mission seitens der Firma – in letzter Sekunde gesteht, dass er zu dem Zweck hergeschickt wurde, die Na'vi von einer Umsiedlung weg von den Rohstoffen zu überzeugen. Von seiner Frau geschmäht und im Kriegsgebiet gefesselt wird er zurückgelassen. Mit der Bitte, ihnen doch irgendwie zu helfen, befreit die Mutter von Neytiri ihn kurzerhand.

Sullys Situation ist nun äußerst schlecht. Von den Na'vi ist er verstoßen, weil er sie hintergangen hat, und auch seitens seiner Auftraggeber wird er als Verräter angesehen. An dieser Stelle des Films steht Sully vor dem Nichts: Ob er seine Frau je wieder sehen können, ist ungewiss, weil die Friedensverhandlungen im Rahmen der Avatar-Mission nun endgültig beendet sind. Neytiri hat er verantwortungslos behandelt, den Stamm getäuscht und nebenbei mit den Informationen, die er dem militärischen Arm der Firma zugespielt hat, den Untergang der Na'vi begünstigt. Und mehr als ungewiss ist auch, ob die Auftraggeber nun noch bereit sind, die ihm zuvor zugestandene Wirbelsäulenoperation zu ermöglichen.

Angesichts dieser miserablen Situation scheint es, als stünde Sully vor einer Entscheidung. Banholzer schreibt: „In dieser Situation muss er sich beweisen und wächst über sich hinaus“ (Banholzer 2013, S. 411). Der Protagonist erhält von ein paar abtrünnigen Wissenschaftlern Unterstützung, sodass er seinen Avatar wieder benutzen kann. Unter Einsatz seines Lebens unternimmt er

es nun, einen riesigen Flugdrachen zu bändigen. Weil dies bei den Stämmen als das Mutigste angesehen wird, was einer tun kann, ist er schnell sozial rehabilitiert, kann alle Na'vi-Stämme vereinigen und führt sie erfolgreich in die Schlacht gegen die Söldner der Firma. Tatsächlich wächst Sully aber nicht über sich hinaus. Zwar entsteht der Eindruck, dass es sich um eine selbstlose Tat im Kampf für das Richtige – gegen die Naturvernichter und für die Na'vi, seine Frau usw. – handelt. Doch was soll Sully an dieser Stelle sonst tun? Soll er sich dafür entscheiden, sich einfach auf die Erde zurückfliegen zu lassen, um dort ohne Aussicht auf eine baldige Operation weiterzuleben? Davon abgesehen brächte er aber noch etwas mit von Pandora: nämlich das nie wieder gut zu machende schlechte Gewissen, sich dort verantwortungslos an eine Frau gebunden, diese dann im Stich gelassen und am Untergang einer ganzen Kultur mitgewirkt zu haben. Indem er also sein Leben riskiert, ist er selbst im Fall des Scheiterns sein schlechtes Gewissen los und muss nicht auf die für ihn trostlose Erde zurück. D.h., Sully würde selbst durch seinen Tod seinen Zustand erheblich verbessern. Was hier geschieht, ist die Inszenierung einer heldenmutigen Entscheidung. Aber eigentlich ist sie für den Protagonisten alternativlos.

Inwiefern kann nun davon gesprochen werden, dass der Film einen kritischen Charakter hat? Ganz offensichtlich besteht dieser in der Ablehnung von Naturzerstörung und Enteignung. Tatsächlich aber konnte Schritt für Schritt in der Entwicklung der filmischen Handlung gezeigt werden, dass der Protagonist seine Entscheidungen nie zur Rettung der Natur getroffen bzw. überhaupt nie etwas entschieden hat, sondern immer nur den für ihn günstig erscheinenden Angeboten seiner Umwelt gefolgt ist. Im Ursprungssinn des Wortes „kritisch“ als „entscheidend“ (vgl. Pfeiffer 2005, S. 736) ist daher zu sagen, dass der Film dies gerade nicht ist. Doch was wird dann gezeigt? Die Erzählung von *Avatar* – *Aufbruch nach Pandora* erhält, wie in Abschnitt II herausgearbeitet, ihre Dynamik durch die vom Protagonisten bereits eingangs erwähnte Krise einer notwendigen Neuausrichtung seines Lebens. Erzählt wird nun aber keine Geschichte, in der diese Neuausrichtung thematisch, sondern eine, in der deren Thematisierung obsolet gemacht wird. Hierzu bedarf es einiger Kunstgriffe im Sinne der Generierung passgenauer fiktiver Konstrukte und Wendungen. Alles in allem funktionieren diese stets so, dass der Veteran weder seine Vergangenheit rekapitulieren noch eine neue Ausrichtung für sein weiteres Leben finden muss. Trotzdem ist von Anfang an klar, dass er der ehrliche, tapfere Held ist, der schließlich alles erreicht. Tatsächlich aber wird die Bewährungsprobe auf seine Mündigkeit durch die kompensatorischen Umfeldbedingungen nicht einfach ausgehebelt. Bei genauer Betrachtung zeigt sich bei allem, was die Story „an glücklichen, schicksalhaften Begebenheiten“ auf Lager hält, ein Missverhältnis, indem bei Entscheidungen die „guten“, auf Zustimmung drängenden Umstände einen zwingenden Charakter annehmen. Um nur wenige Beispiele hierfür zu nennen: Für die Ausgangsbedingungen grundlegend war seine Entscheidung, entweder, den lukrativen Platz seines Zwillingsbruders beim Avatar-Projekt zu übernehmen, oder, mit „einem riesen Loch in seinem Leben“ und ohne Aussicht auf eine Operation auf der Erde zu bleiben. Bald schon steht

er vor der Wahl, nach seiner Rettung durch Neytiri dieser zu folgen oder sich mit äußerst geringen Überlebenschancen alleine im Urwald durchzuschlagen. Viele weitere Beispiele ließen sich auflisten, bis schließlich zur zuletzt erörterten Pseudo-Entscheidung, in der er sich scheinbar heldenmutig für die Bändigung des riesigen Flugdrachens entschließt. Insgesamt zeigt sich im Verlauf des Films, dass das Übergewicht an Zustimmungsdruck seiner scheinbar erst so glücklichen, fiktiven Umweltverhältnisse den Protagonisten immer mehr verstrickt. Zwar ist es so, dass die fiktive Umwelt den Protagonisten hinsichtlich der Bewährungsprobe auf seine Mündigkeit da abholt, wo er steht. Denn durch den Avatar und die Folgegeschehnisse kann er nicht nur weiterhin Soldat sein, sondern profitiert enorm von den Routinen, die er als Marine tief verinnerlicht hat. Einen neuen Orientierungspunkt für sein Leben zu finden, bleibt ihm also erspart. Daher scheint die Problematik der Mündigkeit abgehakt. In Wahrheit wird sie aber bis zu ihrem Gegenteil hin übersteigert: Denn die Hauptfigur gerät, wie gezeigt, auf einen Pfad, auf dem der Druck zur Affirmation des eingeschlagenen Wegs sich an jeder Gelenkstelle der Story stetig bis zur Alternativlosigkeit erhöht. Weil der Protagonist aber so disponiert ist, dass er immer schon von sich aus genau in die Richtung prescht, in die seine fiktive Umwelt ihn ohnehin drängt, erscheint er als Held. Die Fallstruktur des Films besteht daher in einer Idealisierung von Unmündigkeit.

IV

Wie kann der einem Ideal gegenteilige Zustand als glücklich empfunden werden? Die Fallstruktur von *Avatar* gestattet hierin kompakt einen Einblick, sobald Rückschlüsse auf deren Voraussetzungen unternommen werden (vgl. Pilz 2007, S. 282ff.).

So hat Sully – ganz gleich unter welchen unglücklichen Umständen er in seinem Dienst seine Verletzung erlitt – erhebliche Mitschuld an seiner Misere, weil er sich selbst für den Beruf des Soldaten entschlossen haben muss. D.h. nicht, dass seine Verletzung kausal bedingt durch seine einstige Entscheidung für diesen riskanten Beruf geschah, wohl aber auf dieser Grundlage. Daher besteht die strukturelle Voraussetzung für die eingangs erwähnte Krise des Protagonisten in der Entscheidungsfreiheit bzw. -pflicht moderner Gesellschaften hinsichtlich der Berufswahl. Dass dieser scheinbar triviale und hintergründige Aspekt allerdings zentral für die Story ist, zeigt sich dann eindrucksvoll an der Stammes-Kultur der Na'vi, in der sich der Protagonist bestens zurechtfindet. Denn in dieser prämodern konzipierten Kultur gibt es einerseits diese Entscheidungsfreiheit bzw. -pflicht nicht. Andererseits sind eigentlich alle Stammesmitglieder Krieger. Sully fühlt sich dort also nicht nur deshalb wohl, weil er unter Gleichgesinnten ist. Vielmehr leistet die fantastische Story eine Aufspaltung der Prämissen seines Unglücks in einerseits die „Entscheidungsfreiheit bzw. -pflicht“ und andererseits den „Soldatenberuf“. Das ihm einst äußerliche, rollenförmige Muster des Soldatenberufs, in dessen Ausübung er schweren Schaden erlitten

hat, wird geradezu zu dem Faktor, der wesentlich zum Gelingen seiner sozialen Integration in die Stammeskultur beiträgt. Der Anteil „Soldatenberuf“ wird daher durch seine neue Nützlichkeit rehabilitiert und letztlich zum ehrenwerten Dasein als Krieger nobilitiert. Hierdurch können alle negativen Affekte auf den anderen Teil der Prämisse seiner Misere geladen werden, nämlich die berufsbezogene „Entscheidungsfreiheit- bzw. -pflicht“, die in der fiktiven Welt auf Pandora nicht existiert. Durch Distanzierung von der modernen Struktur geht also eine spürbare Befreiung aus. Die eingangs den Protagonisten quälenden Krisen, jene zur Neuausrichtung seines Lebens während seiner Behandlungszeit und die hintergründige der Mitverantwortung an seiner Misere, wirken wie Ballast, der durch die Fiktion im Film Stück für Stück bis zum Happy End abgeworfen wird.

Tatsächlich zeigt der Film aber nicht bloß eine „Befreiung aus der Mündigkeit“. Zwar findet durch das Obsoletwerden der Möglichkeit zur Berufswahl sowie deren für Sully negative Folgen eine Erleichterung von einem der zentralen „institutionalisierte[n] Erwartungsmuster“ statt, die „auf individuelle Selbstverwirklichung“ (Honneth 2002, S. 146) drängen. Doch zeigt der Film noch mehr. So mag der Weg zum Happy End aussehen, wie eine Serie abenteuerlicher, aber durchweg glücklicher Wendungen, in der das Schicksal es mit dem Veteranen gut meint und ihm stets die Gelegenheiten gibt, seinen inneren Impulsen ungebrochen zu folgen. Oben gezeigt werden konnte aber, dass der Weg der „glücklichen Wendungen“ zunehmend weniger Entscheidungsspielraum offeriert und bis zur Alternativlosigkeit führt, in der er sein Leben riskieren muss. Äußerlich mag er die Drachenbändigung und den Krieg überlebt haben, doch endet der Film mit der Aufgabe seines Selbst. Auch Banholzer moniert den Schluss des Films. Weil die Seele des Protagonisten durch ein magisches Ritual mit dem Avatar verschmolzen wird und dabei der menschliche Körper von Sully stirbt, zeige der Film einen „beschönigten“ Suizid (vgl. Banholzer 2013, S. 418), was u.a. als eine gescheiterte Nachtmeerfahrt interpretiert wird. Mittels der Mündigkeitsfigur als Interpretationsfolie lässt sich hingegen nicht nur etwas über den Film, sondern über die Interpretationsfolie selbst erfahren:

Während das Leiden des Protagonisten im Film implizit auf Möglichkeiten zur Selbstbestimmung gegründet ist und deren Obsoletwerden maßgeblich zum Happy End führt, zeigt sich eine starke Veränderung des Protagonisten. War dieser noch zu Beginn des Films ein Mensch mit einer ehemaligen Berufsrolle, der noch viele andere dieser Rollenmuster hätte wählen können, hat er zum Ende des Films seinen menschlichen Körper verlassen und ist mit dem Avatar, in dem er nur Krieger sein kann, verschmolzen. Es lässt sich also sagen, dass das einst gewählte, äußerliche, rollenförmige Muster seine Persönlichkeit zum Ende des Films vollständig überlagert. Die als passgenau und glücklich erscheinenden Wendungen der fiktiven Welt geleiten ihn zunehmend alternativlos dorthin, sodass er sich letztlich nicht mehr aus den Fängen des „Guten“ befreien kann und seine Seele mit dem Außerirdischenkörper eins wird. Das Ende zeigt dann ganz im Sinne der Marxschen, ins Englische übersetzten, Terminologie von *alienation* (vgl. Israel 1985) den glücklichen Zustand als einen der vollständigen Entfremdung.

Dass dies offenbar von der riesigen Zahl an Rezipienten widerspruchslos als Happy End anerkannt wird, hat daher zeitdiagnostische Aussagekraft. Denn in den weithin bekannten Außerirdischen-Filmen zuvor, etwa *Independence Day*, wurden die Aliens – meist dargestellt mit übermenschlicher, technischer Macht, aber genau genommen Sinnbild für den instrumentell-kalten Teil der dem Menschen selbst inne wohnenden Vernunft – bislang immer von den Menschen bzw. „dem Menschlichen“ zurück geschlagen. Nicht so in *Avatar*.

Der titelgebende Gegenstand bezeichnet laut Fremdwörterbuch eine „grafische Darstellung, Animation, Karikatur o.Ä. als Verkörperung des Benutzers im Cyberspace“ (Kraif u.a. 2005, S. 113), d.h. etwas selbstgewähltes Äußerliches zur Repräsentation von sich selbst in einer virtuellen Umgebung. Die virtuelle Umgebung ist aber keine reine Fiktion, sondern realer Handlungsraum, ebenso real wie es die abstrakten Berufsrollenmuster in der arbeitsteiligen Gesellschaft sind.⁵ Honneth zufolge nimmt die Tendenz zu, Arbeit als Berufung verstehen zu müssen, um auf dem Markt als attraktiv zu gelten; also dass von den Beschäftigten erwartet wird, dass deren Motivation intrinsisch auf irgendein gerade benötigtes Tätigkeitsprofil passt (vgl. Honneth 2002, S. 153). Was daher gefordert wird, ist ein Verlangen danach, Vorgaben, die von außen kommen, als Eigeninteresse zu behandeln und entsprechend fortzuspinnen. Weil der Protagonist diese Haltung aufweist und der Film eine Erfolgsgeschichte zeigt, besteht dessen latente Botschaft in einer Idealisierung von Unmündigkeit.

Avatar spitzt damit die Dialektik der Mündigkeit, „in der sich das lebenspraktisch angestrebte Ideal der Selbstverwirklichung zur Ideologie und Produktivkraft eines deregulierten Wirtschaftssystems entwickelt hat“ (ebd., S. 154), bis zur lebensfeindlichen Selbstverleugnung zu.⁶ Dies deckt sich mit Honneths pointierter Feststellung eines „Umschlag des Ideals der Selbstverwirklichung in ein Zwangsverhältnis“ (ebd., S. 156). Den Subjekten bleibe „nur die Alternative zwischen vorgespielter Authentizität oder Flucht in die depressive Erkrankung, zwischen aus strategischen Gründen inszenierter Originalität und krankhafter Verstummung“ (ebd.). Da diese beiden Alternativen als Reaktionsweisen auf den Zwang zur Selbstverwirklichung zu verstehen sind, sich jedoch erheblich unterscheiden, wäre in nachfolgenden Untersuchungen zu ergründen, welche Dispositionen bzw. Subjektstrukturen diesen Typen zugrunde liegen, um auf diesem Weg genauer zu verstehen, wie insbesondere die Orientierung an Mündigkeit – und an Bildung als deren Voraussetzung (vgl. Heydorn 1972) – auf breiter Front das Gegenteil ihrer offenkundigen Intention zeitigt (vgl. Rieger-Ladich 2002, S. 81).

5 Zur Thematik der Realabstraktion siehe Prokop 2003, S. 63ff.

6 Gleichwohl geht es hier keinesfalls bloß um innerpsychische Zensur, sondern um die Aufklärung der Wechselwirkungen zwischen sozialen Phänomenen und wahrnehmungskonstituierenden Subjektstrukturen. Anknüpfungspunkte für empirische Untersuchungen könnten die Ansätze von Kurz zur subjektlosen Herrschaft (siehe Kurz 1993) und die, stellenweise kryptischen, Texte von Sohn-Rethel zur sozialen Genese scheinbar apriorischer Wahrnehmungskategorien sein (z.B. Sohn-Rethel 1985, S. 188ff und ders. 1989).

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1997): Das Schema der Massenkultur. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Band 3, Frankfurt/M., S. 299–335.
- Banhöfer, Bernd (2013): Willkommen auf Pandora! In: Laszig, Parfen (Hrsg.): Blade Runner, Matrix und Avatare. Psychoanalytische Betrachtungen virtueller Wesen und Welten im Film. Berlin, Heidelberg, S. 408–423.
- Benner, Dietrich/Brüggen, Friedhelm (2004): Mündigkeit. In: Benner, Dietrich/Oelkers, Jürgen (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Pädagogik. Weinheim u. Basel, S. 687–699.
- Cloerkes, Günther (2007): Soziologie der Behinderten. 3. neu bearb. u. erw. Aufl. Heidelberg.
- Günther, Klaus (2002): Zwischen Ermächtigung und Disziplinierung. Verantwortung im gegenwärtigen Kapitalismus. In: Ders. (Hrsg.): Befreiung aus der Mündigkeit. Paradoxien des gegenwärtigen Kapitalismus. Frankfurt/Main u. New York, S. 141–158.
- Kraif, Ursula u.a. (Hrsg.) (2005): Duden. Das Fremdwörterbuch. 8., neu bearb. u. erw. Aufl. Mannheim u.a.
- Heydorn, Heinz-Joachim (1972): Zu einer Neufassung des Bildungsbegriffs. Frankfurt/M.
- Honneth, Axel (2002): Organisierte Selbstverwirklichung. Paradoxien der Individualisierung. In: Ders. (Hrsg.): Befreiung aus der Mündigkeit. Paradoxien des gegenwärtigen Kapitalismus. Frankfurt/Main u. New York, S. 117–139.
- Israel, Joachim (1985): Der Begriff der Entfremdung. Vollst. überarb. Neuausgabe. Hamburg.
- Koneffke, Gernot (1994): Pädagogik im Übergang zur bürgerlichen Herrschaftsgesellschaft. Studien zur Sozialgeschichte und Philosophie der Bildung. Wetzlar.
- Kurz, Robert (1993): Subjektlose Herrschaft. Zur Aufhebung einer verkürzten Gesellschaftskritik. In: Krisis. Nr. 13, S. 17–94.
- Merlis, Mark (2012): The Future of Health Care for Military Personnel and Veterans. Einzusehen unter: www.academyhealth.org/files/publications/AH_RIBriefMilVetsFinal.pdf [zuletzt abgerufen am 21.7.15]
- Pfeiffer, Wolfgang (2005): Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. 8. Aufl. München.
- Pilz, Dirk (2007): Krisengeschöpfe. Zur Theorie und Methodologie der Objektiven Hermeneutik. Wiesbaden.
- Prokop, Dieter (2003): Mit Adorno gegen Adorno. Negative Dialektik der Kulturindustrie. Hamburg.
- Rieger-Ladich (2002): Mündigkeit als Pathosformel. Beobachtungen zur pädagogischen Semantik. Konstanz.
- Schmidtke, Oliver/Schröder, Frank (2013): Soziologische Filmanalyse als Werkanalyse. Exemplifiziert an einer werkimmanenten Interpretation von Stanley Kubriks *The Shining*. In: Steuerwald, Christina/Schröder, Frank (Hrsg.): Perspektiven der Kunstsoziologie. Wiesbaden, S. 179–199.
- Sohn-Rethel, Alfred (1985): Soziologische Theorie der Erkenntnis. Frankfurt/M.
- Sohn-Rethel, Alfred (1989): Geistige und körperliche Arbeit. Rev. u. erg. Neuauf. Weinheim.
- Steinert, Heinz (2008): Kulturindustrie. 3., überarb. Aufl. Münster.
- Wernet, Andreas (2009): Einführung in die Interpretationstechnik der Objektiven Hermeneutik. 3. Aufl. Wiesbaden.